

caiana

José Emilio Burucúa

UNSAM

Lucio Burucúa

UNSAM

Héctor Schenone, *in memoriam*

Héctor Schenone, *in memoriam*

José Emilio Burucúa
UNSAM
Lucio Burucúa
UNSAM

El 1º de junio de 2014, Héctor Schenone falleció en Buenos Aires. Su biografía es inagotable. Decenas de obituarios se han escrito y, sin embargo, siempre queda algo por decir, de su sabiduría, de su mirada única sobre los objetos del arte, de la benevolencia con que trató a todas las criaturas. Me limitaré a reseñar brevemente su vida, a recordar los hitos de su reflexión historiográfica en torno al arte hispanoamericano colonial, a narrar nuevamente pequeños episodios en los que, sin proponérselo, brotaban como por milagro las facultades que él había cultivado para coordinar la memoria y los datos más sutiles o evanescentes de la percepción.

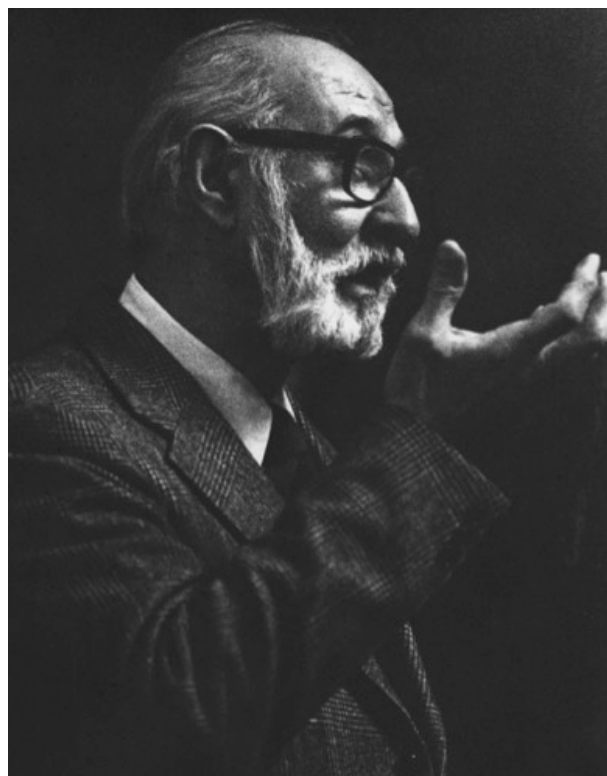
Síntesis de la vida

Héctor Schenone nació el 1º de enero de 1919.

En 1941, publicó su primer artículo sobre la obra del pintor Miguel Aucell, en el diario *La Prensa*. En 1944, se recibió de Profesor Nacional de dibujo y pintura en la Escuela Prilidiano Pueyrredón. Fue discípulo de Pio Collivadino y Lino Spilimbergo. Dos años más tarde, en 1946, se graduó como Profesor de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras. Allí entabló una amistad, que duraría toda la vida, con Adolfo Ribera. En 1947, ganó una beca para estudiar en Sevilla y viajó por España, llevando como guía de su periplo el *Viaje* escrito por Antonio Ponz a fines del siglo XVIII.

Al año siguiente, escribió y publicó en co-autoría con Adolfo Ribera *El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata*.¹ Gracias a trabajos como éste y los de Torre Revello, es posible conocer datos

preciosos, custodiados en el Archivo de la Curia Arzobispal hasta su destrucción en 1955. Fue profesor en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, en cuyos *Anales* publicó más de una decena de artículos. Trabajó en el Instituto de Investigaciones Estéticas de esa misma Facultad, junto a Mario Buschiazzo, Ramón Gutiérrez, José María Peña y José Xavier Martini. Realizó varias expediciones científicas al norte argentino, a Bolivia y Perú, lugares que conoció como pocos y en los que entabló amistades entrañables con Teresa Gisbert, José de Mesa, Pedro Querejazu, Elizabeth y Rosanna Kuon.



1. Héctor Schenone

Desde 1957 y hasta su aprobación en el Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires en 1963, junto a Julio Payró, Ernesto Epstein, Adolfo Ribera, José Antonio Gallo, Guillermo Thiele y, poco después, Nelly Perazzo, participó en la organización de una carrera de Historia de las Artes. En ese marco, Schenone organizó los cursos de arte barroco europeo e hispanoamericano.

En 1967 fue nombrado director del Museo 'Fernández Blanco', cargo que ocupó hasta 1975. Allí llevó a cabo una renovación profunda del ordenamiento, la clasificación y el contenido de las colecciones. Por primera vez, instauró una

política de compras e impulsó una reforma museográfica con la que cambió toda la manera de presentar la colección. Pero los arreglos en la capilla fueron utilizados arteralmente en 1973-4 para desplazarlo de su cargo de director. El dolor profundo, que el asunto le causó, fue sólo restañado en 2008 por un grupo de alumnos suyos, en el que se destacaron Gabriela Siracusano, Agustina Rodríguez Romero, Patricio López Méndez y Gustavo Tudisco, quienes organizaron una muestra de la colección de arte que el propio Schenone había reunido, con paciencia y dificultad, entre 1947 y 1987.

Otros aportes suyos, imprescindibles y novedosos para la historiografía artística argentina fueron: 1) el trabajo de gran síntesis sobre el arte colonial hispanoamericano en nuestro territorio en los capítulos correspondientes de los tomos I y II de la *Historia del Arte en la Argentina*, publicada por la Academia Nacional de Bellas Artes;² 2) los cuatro tomos de la *Iconografía del arte colonial*, publicados hasta hoy y que abarcan la totalidad de la vida de los santos,³ la vida de Cristo⁴ y la existencia de María.⁵ En esta obra, Schenone demostró de una manera sistemática la vigencia de una práctica de derivación iconográfica en los talleres de arte de la América colonial que, a partir de grabados, se convertían total o parcialmente en pintura y relieve, o bien se fragmentaban y recomponían en un cuadro, en un retablo, al modo del *patch-work*.

Descuella también el relevamiento del patrimonio artístico nacional, concebido por Ribera y Schenone en el marco de la Academia y dirigido sólo por Héctor a partir de la prematura muerte de Adolfo en 1990. Esa labor se llevó a cabo en las provincias de Corrientes, Jujuy, Salta y parte de Córdoba.⁶ Fue fundamental el papel cumplido entonces por Iris Gori y Sergio Barbieri. Respecto de la ciudad de Buenos Aires, la Academia editó cuatro volúmenes de inventario patrimonial, dirigidos por Schenone y en los que colaboraron Isaura Molina, Elisa Radovanovic y Adela Gauna.⁷ Uno de los logros que también debemos a nuestro profesor en ese marco es el rescate del valor del arte religioso del siglo XIX en la ciudad. Y no sólo del arte del catolicismo sino también del judaísmo, el cristianismo oriental y las iglesias protestantes.

Fue iniciativa suya la creación del taller TAREA junto a Ribera, Basilio Uribe y los directores de la Fundación Antorchas, Pablo Hirsch, José Oppenheimer, José Martini, Jorge Helft y Américo Castilla. En principio, aquel taller se dedicó a la restauración del arte colonial en las iglesias y pequeños museos del norte de nuestro país. Schenone y Uribe desarrollaron un proyecto científico que implicó la incorporación de la química a los procesos de restauración. Sumaron entonces a Alicia Seldes al equipo. Ella fue la primera científica argentina que aplicó las ciencias físico-químicas a la conservación. Schenone promovió así una base de datos única en el mundo sobre las técnicas de la pintura hispanoamericana. El actual Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad de San Martín "TAREA" es el descendiente directo de aquel proyecto inicial. Sólo hay que recordar la felicidad y la alegría enormes que Héctor sentía cada vez que regresaba al taller cuando ya se había jubilado.

La evolución de sus ideas acerca del arte colonial en Hispanoamérica:

Héctor Schenone revisó una y otra vez las teorías sobre los caracteres generales de ese arte, en la búsqueda de algo así como una brújula o una *clavis universalis* para comprenderlo. Estaba convencido de que las semejanzas, los parentescos entre la pintura y la imaginería, desde México hasta el Plata en los tiempos de la dominación hispánica, tenían mucho más peso que las diferencias, determinadas por los contextos particulares de cada región de América, a la hora de explicar las permanencias y los cambios de estilos. Hacia el fin de su vida, sin embargo, tras visitar México y recorrerlo de la mano de Jaime Cuadriello, entendió que lo acaecido en el Virreinato de Nueva España, sobre todo en el siglo XVI, separaba la producción artística mexicana del resto del dominio español y exigía, quizás, categorías especiales, a mitad de camino entre las tradicionales de la historia del arte europeo y las que el propio Schenone discutía para el arte cristiano andino.

Lo cierto es que sus primeras ideas en esa indagación apuntaron a aplicar las nociones generales que Arnold Hauser elaboró para el arte popular europeo del Antiguo Régimen o "arte del pueblo".⁸ El parecido, a veces asombroso, entre imágenes devocionales de

Sudamérica y sus equivalentes en las áreas rurales de los países católicos, del Mediterráneo y del centro de Europa durante la Contrarreforma, era un buen argumento para recurrir a los principios expuestos por Hauser. No obstante, las series de vidas de los santos, que él tanto estudió y analizó, estuvieron destinadas a ser expuestas y vistas en la clausura de conventos y monasterios, así como las piezas dedicadas a los interiores de los palacios de virreyes, gobernadores y grandes funcionarios de la corona que alcanzaron también a un público muy restringido. Ambos fenómenos lo condujeron a desechar el camino del arte popular. Pues, al fin de cuentas, las series de los claustros y las telas monumentales reproducían los mismos esquemas iconográficos, replicaban las mismas técnicas y desenvolvían los mismos significados de las imágenes que veneraban las grandes masas de mestizos e indígenas en las ciudades, en los campos o en los distritos mineros de América.

La lectura del capítulo famoso, que Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg escribieron para la *Storia dell'arte italiana* de Einaudi sobre centro y periferia de la producción estética en los siglos del Renacimiento,⁹ entusiasmó a Schenone. Él pensó y construyó una matriz de análisis en la que Sudamérica funcionaba como periferia de Europa y las cortes virreinales o las ciudades podían ser estudiadas como los centros del Nuevo Mundo respecto de las periferias de la periferia en los medios rurales del continente, las cordilleras, los altiplanos, las llanuras de Venezuela y la pampa. Claro que, de todas maneras, el flujo centro-periferias debía ser alimentado, como en el caso italiano, por la circulación de teorías (bajo la forma de tratados) y destrezas técnicas. El cuadro esbozado por Schenone proporcionaba una buena base explicativa para la arquitectura colonial, de la que sabemos, gracias a los trabajos de Graziano Gasparini,¹⁰ Santiago Sebastián¹¹ y Ramón Gutiérrez,¹² estuvo fundada en un conocimiento de la tratadística por parte de los alarifes del Nuevo Mundo. Mucho menos clara y explícita es la familiaridad de los pintores e imagineros con las teorías y las prácticas de Carducho, Pacheco o Palomino, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII en que el ecuatoriano Manuel de Samaniego dio pruebas de haber leído los tratados españoles de pintura.¹³ Fue al instalarse en este punto de vista que Schenone comenzó a separar el arte mexicano de una

perspectiva general aplicable a todo lo hispanamericano *tout court*. Como quiera que sea, el contrapunto centro-periferia resultó un instrumento muy útil en el momento de ordenar y sistematizar la iconografía de Jesús y de María y de realizar el registro exhaustivo de las leyendas de las imágenes aquerpoiéticas en Sudamérica, imágenes hechas por una mano no humana (es decir, para las que se postula la intervención de un ángel o un ser aún más alto a la hora de terminarlas). Schenone escribió, en tal sentido, un nuevo capítulo de la teoría del poder de las imágenes que había desarrollado, poco tiempo antes, David Freedberg.¹⁴

En los últimos años, nuestro historiador volvió una vez más a plantearse la cuestión de los *Grundbegriffe* del arte colonial y produjo un texto que sólo se conoció póstumamente, cuando salió publicado en el primer número de la revista TAREA en octubre de este mismo año (2014).¹⁵ Me permito transcribir algunos pasajes pues se trata de un escrito prácticamente desconocido y de acceso complicado.

[...] La pintura europea convirtió al artista en un intérprete individual del campo de la realidad que él mismo elegía para ejercer la mimesis y realizar indagaciones siempre originales sobre cómo construir la ilusión de la tridimensionalidad, otorgar relieve a los cuerpos, proporcionar las figuras según la representación deseada de las pasiones del ánimo, explorar las modulaciones complejas del color y de la luz. Entretanto, el pintor andino basó buena parte de su trabajo en la reproducción total o parcial de escenas provistas por los grabados religiosos y profanos que se producían en los talleres europeos (fundamentalmente en la Flandes católica, en Italia o en Francia en menor medida). Insistimos en lo de reproducción “parcial” pues, en muchas ocasiones, el artista sudamericano tomaba partes de diferentes grabados y componía con ellos una suerte de mosaico o *patchwork* que daba lugar a una imagen heterogénea donde se acentuaban los rasgos que enseguida describiremos. Claro está, se trataba de una traslación de figuras, objetos, arquitecturas o paisajes que consistía en dibujar lo visto en la superficie del grabado y, muy a menudo, adaptarlo a un cuadro de mayor tamaño, es decir, replicarlo en una escala superior a la de la lámina llegada de Europa. [...] Los europeos partían de los armazones

anatómicos y proporcionales de las figuras humanas para vestir las luego y dotarlas de movimientos y expresiones, o bien representaban los espacios sobre la base de los principios de la perspectiva y marcaban el horizonte, el punto de vista, las fugas de los objetos regulares como los prismas de los edificios y las deformaciones ópticas de las semiesferas de sus cúpulas. Vale decir que, mientras los sudamericanos se esforzaban por replicar los detalles de una superficie a otra, los europeos, aún cuando pudieran inspirarse en grabados para sus composiciones (el caso de *Las hilanderas* de Velázquez ha sido muy bien estudiado en tal sentido), realizaban todos los automatismos, aprendidos en sus talleres, escuelas y academias, que identificaban la tarea de representar con el despliegue de una arquitectura desde el interior de las formas y los espacios hacia el afuera de sus apariencias. Ruego que no se piense esta diferencia en los términos de una superioridad estética o superioridad de la práctica artística, sino sólo en los términos de la disparidad cultural que implica, por un lado, en América, poner el arte al servicio de la educación religiosa de las masas de criollos e indígenas y, por el otro, en Europa y quizás en la sociedad mexicana de los siglos XVII y XVIII, concebir el arte como un campo progresivamente autónomo del trabajo humano, cuyos actores se hacen conscientes del valor cognitivo y al mismo tiempo emocional contenido por sus obras y propuesto a la sociedad que las produce, goza o contempla. Nótese que, en ninguna de las series mayores de las que esta reflexión ha partido, pensamos en términos de copia pura y simple cuando nos referimos al vínculo entre las pinturas de gran porte y los grabados generadores. Por una u otra vía, ora a partir de la repetición de los procedimientos inmanentes del dibujo preparatorio y constructivo, ora mediante la atención exclusivamente aplicada al reconocimiento de formas y figuras en el plano de la pintura, se trata siempre de apropiaciones creativas que introducen modificaciones significantes y emocionales en las imágenes ubicadas en el punto inicial de toda la operación artística.

“[...]¿cuáles son los efectos perceptivos y estéticos del *modus operandi* de los pintores andinos en la época colonial? En primer lugar, por más esfuerzos para ser fieles al original (máxime cuando éste es una imagen en blanco y

negro que excluye de por sí cualquier papel del color en el plano de la integración y de la fuerza miméticas), el transporte en superficie genera un aplanamiento de las figuras y un achatarse de la profundidad representada, rasgos que los recursos eventuales del claroscuro y de la perspectiva aérea no alcanzan a modificar en el momento de la aplicación de los colores. Pues bastan un desplazamiento pequeño en las posiciones, un desvío menor en los escorzos de los personajes, una alteración de las distancias entre figuras, cambios todos que sólo responden a las dificultades implícitas en cualquier copia que no tenga en cuenta los procesos profundos de construcción de una imagen ilusoria, bastan tales modificaciones y allí mismo se diluyen los efectos perceptivos tridimensionales. El protagonismo de la superficie sobre la cual el artista ha proyectado sus desvelos domina entonces el panorama. He aquí que los ojos recorren el cuadro y registran las informaciones de la imagen ciñéndose a las dos dimensiones del plano, lo que permite alcanzar con claridad e intensidad comunicativas los fines didácticos y religiosos de la representación. Las referencias a la profundidad, al relieve, a la construcción embrionaria de las formas son las mínimas indispensables para contar la historia y no distraen la captación visual de un mensaje que se desenvuelve como un relato en el tiempo sobre un soporte plano”.

Pequeñas historias

Un día de 1980, supimos que Schenone se disponía a viajar por primera vez a Roma y nos resultaba increíble que nunca hubiera estado allí, o más todavía, que no hubiera transitado cien veces alrededor de los edificios, de las esculturas y de los ciclos decorativos que explicaba para nosotros. Héctor llegó a Roma en 1980 una mañana y se largó a caminar en busca de *Sant'Andrea della Valle*, de *Sant'Andrea al Quirinale*, de *San Carlino*. Iba sin plano, se lo había olvidado en el hotel (una de sus distracciones gloriosas), entró a *Sant'Agnese*, fotografió la Fuente de los Cuatro Ríos y salió de la *Piazza Navona* por la *Via dei Coronari*. De pronto, hacia la izquierda vislumbró, en el fondo de un *vicolo* que no figura en los mapas, el perfil de una columna y el dibujo terminal de una cornisa. Excitadísimo, dijo: "Ahí está *Santa Maria della Pace*", y así era nomás, había identificado la iglesia de Pietro da Cortona por el alzado del orden arquitectónico en el costado

más exiguo del edificio. Hay pocos ejemplos de una captación parecida, de una individualización de un objeto artístico a partir de tan minúsculo trazo. El ojo, el archivo de imágenes y la mente asociativa de Héctor Schenone componen una leyenda de nuestra historiografía del arte.

Cierta vez, los estudiantes discutíamos en torno a las diferencias técnicas que habían dado lugar a las diferencias ópticas entre el claroscuro de Giotto o Masaccio y el *sfumato* de Leonardo. Preguntado nuestro profesor, trazó los perfiles de una mandíbula, de un cuello y de un paño. Nos explicó que Giotto y Masaccio habían yuxtapuesto anchas pinceladas de un mismo tono con valores decrecientes, de lo más claro a lo más oscuro, hasta producir el efecto buscado de las superficies en relieve. Leonardo, en cambio, debió de colocar pequeñas pinceladas a un lado y al otro de la línea que separaba las zonas de mayor luminosidad y de mayor sombra. Una vez iniciado el proceso de creación del claroscuro, desde la zona clara de la cara u objeto, las pinceladas de color claro comenzarían a incluir algunas de color oscuro y su proporción disminuiría hasta alcanzar la línea; más allá de ésta, hacia la sombra, las pinceladas de color oscuro prevalecerían de manera que su proporción iría aumentando hasta llegar a la zona más profunda de la sombra, donde serían todas de color oscuro. Si acaso la línea separase dos superficies de tonos distintos, un rojo y un azul por ejemplo, el procedimiento sería igual al anteriormente descrito salvo que las combinaciones y cambios de proporciones en cuanto al número de las pinceladas se darían entre el rojo y el azul y no entre valores de un mismo tono. En uno y otro caso, se habría producido el efecto que llamamos *sfumato*. Schenone había llegado a estas descripciones con sólo mirar detallada y pausadamente, a ojo desnudo, los cuadros de Leonardo conservados en el Louvre. Dedujo luego, a partir de ese barrido de la mirada, los procedimientos posibles del artista y eligió el que le pareció más ajustado a los textos vincianos y a las fuentes del *Cinquecento*. Cuarenta años más tarde, Jacques Frank realizó estudios radiográficos y microscópicos que lo condujeron a proponer un método de micropinceladas y “fusión compleja de colores” para explicar el *sfumato* de Leonardo.¹⁶ Las diferencias con las hipótesis enunciadas por Héctor en sus clases de la Facultad de Filosofía y

Letras a fines de los '60 son insignificantes.

Notas

¹ Ribera, Adolfo Luis y Héctor Schenone, *El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.

² Schenone, Héctor, “Retablos y púlpitos”, “Imaginería”, en *Historia del Arte en la Argentina. Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982, volumen 1, pp. 211-346; “Pintura”, en *Historia del Arte en la Argentina. Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983, volumen 2, pp. 11-91.

³ Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*, volúmenes I y II, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

⁴ Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.

⁵ Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. María*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.

⁶ Ribera, Adolfo, Héctor Schenone, Iris Gori y Sergio Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional. Provincia de Corrientes*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982. Schenone, Héctor et alii, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Salta*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988. Schenone, Héctor et alii, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1991. Gori, Iris y Sergio Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Iglesia y Convento de San Francisco de Córdoba*, Córdoba, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000. Barbieri, Sergio, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Iglesia y Monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2006.

⁷ Schenone, Héctor et alii, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de Bienes Muebles. Ciudad de Buenos Aires. I-IV*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes-The Getty Research Institute, 1998, 2006, 2010.

⁸ Hauser, Arnold, *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 361-430.

⁹ Castelnuovo, Enrico y Carlo Ginzburg, “Centro e periferia”, en *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, a cargo de Giovanni Previtali; primera parte: *Materiali e problemi*, vol. I, *Questioni e metodi*. Turín, Einaudi, 1979, pp. 283-352.

¹⁰ Gasparini, Graziano, *La arquitectura colonial en Venezuela*, Caracas, Armitano, 1965.

¹¹ Sebastián, Santiago, *Arte Iberoamericano desde la Colonización hasta la Independencia. Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, volumen XXVIII.

¹² Gutiérrez, Ramón, *Historiografía Iberoamericana. Arte y arquitectura (siglos XVI-XVIII)*, Buenos Aires, CEDODAL-Fundación Carolina, 2004.

¹³ Vargas, José María, O.P., *Manuel de Samaniego y su Tratado de Pintura*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1975.

¹⁴ Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 45-60.

¹⁵ Schenone, Héctor, “Apuntes para una hipótesis general sobre la pintura colonial sudamericana”, en *TAREA, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural*, año 1, n° 1, 2014, pp. 91-95.

¹⁶ Franck, Jacques, “L’invenzione dello sfumato”, en Galluzzi, Paolo (ed.), *La mente di Leonardo. Nel Laboratorio del Genio Universale*, Florencia, Giunti, 2006, pp. 342-357.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Burucúa, José Emilio y Burucúa, Julio; “Héctor Schenone, *in memoriam*”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 5 | 2do. semestre 2014. pp 141-146.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?page=articles/article_2.php&obj=175&vol=5